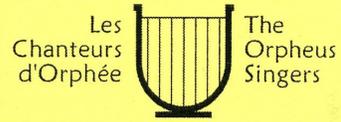


27^e saison - 27th season



Nature

spirituelle

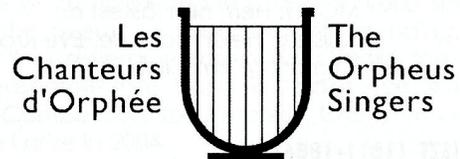
Peter Schubert,
Direction

Musique chorale
allemande de
l'ère romantique

German Choral
Music from the
Romantic Era

Le samedi 3 juin 2006
Église Saint - Matthias
Montréal

Saturday, June 3rd, 2006
Saint - Matthias Church
Montreal



Sopranos : Jessica Burpee, Charmian Harvey, Linda Ibberson, Farah Mohammed, Sylvia Otvos, Helen Rainville Olders, Aimee Velle

Altos : Lori Henig, Hisako Kobayashi, Eve Krakow, Méliane Laurier-Crompt, Sherri Simons

Ténors : Julie Cumming, Eamon Egan, Michael Ethen

Basses : Jim Cline, James Galaty, Louis Langelier, Henry Olders, Mike Vanier, Ayrton Zadra

Conseil d'administration 2005-2006

Mike Vanier : président
Sylvia Otvos : vice-présidente
Mary Rawlins : trésorière
Jessica Burpee : secrétaire
Alicja Bendkowska, Helen Rainville Olders,
Eamon Egan : membres

Programme : Jessica Burpee
Notes de Programme : Julie Cumming
Traduction : Claude Veilleux, Sylvie Gauthier
Publicité : Alicja Bendkowska
Enregistrement: Devyn Nicholson

Prix de présences offert par / Door prizes contributed by :
Marvin Duchow Music Library, Cumulus Press, Nicholas Hoare

Remerciements / Thanks to: Église Saint – Matthias!

PROGRAMME

FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY (1809-1847)

MOTET: Herr, nun lässest du
Solistes: Helen Rainville, Eve Krakow, Julie Cumming, Jim Cline

FRANZ LISZT (1811-1886)

MISSA CHORALIS

Organiste: Ryan Enright

Solistes: Linda Ibberson, Lori Henig, Eamon Egan, Michael Ethen, Ayrton Zadra, Louis Langelier, Aimee Velle, et Farah Mohammed

ENTR'ACTE

JOHANNES BRAHMS (1833-1897)

Der bucklichte Fiedler
Das Mädchen
Soliste: Charmian Harvey
O süsßer Mai

ROBERT SCHUMANN (1810-1856)

Sommerlied
Romanze vom Gänsebuben
Solistes: Krystal Calvert, Hisako Kobayashi, Michael Ethen, Henry Olders

FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY (1809-1847)

Hirtenlied
Drei volkslieder
Entflieh' mit mir
Es fiel ein Reif
Auf ihrem Grab
Herbstlied
Jagdlied

THE ORPHEUS SINGERS

The Orpheus Singers is an accomplished chamber choir dedicated to the performance of complex and less familiar works spanning the past six centuries. In the twenty-six years since its founding, the group has distinguished itself in several competitions. Under the baton of Peter Schubert, the ensemble has been a finalist five times in the CBC National Radio Competition for Amateur Choirs winning first prize in 1996, and second prize in 2004.

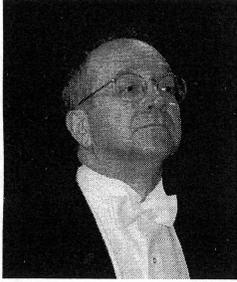
As part of The Orpheus Singers' mandate to promote deserving but lesser known music, the ensemble has premiered works by such composers as Anne Lauber, Jacques Faubert, Bengt Hambræus, Bob Beart and David Scott Lytle, and has participated in the production of a CD of the musical works of Friedrich Nietzsche.



LES CHANTEURS D'ORPHÉE

Les Chanteurs d'Orphée forment un chœur de chambre accompli et se consacrent à un répertoire d'œuvres complexes et peu connues qui embrasse toute la période du quinzième au vingtième siècle. Depuis sa fondation il y a vingt-six ans, le chœur a participé à plusieurs concours où il s'est particulièrement distingué. Sous la direction de Peter Schubert, l'ensemble a en effet été finaliste à cinq reprises au Concours pour chorales d'amateurs de la Société Radio-Canada; il a été lauréat en 1996 et a remporté le second prix en avril 2004.

Soucieux d'innover dans le domaine des œuvres chorales, les Chanteurs d'Orphée ont créé des pièces de plusieurs compositeurs contemporains dont Anne Lauber, Jacques Faubert, Bengt Hambræus, Bob Beart et David Scott Lytle. L'ensemble a également participé à l'enregistrement des compositions de Friedrich Nietzsche.



PETER SCHUBERT

Artistic Director Peter Schubert has conducted The Orpheus Singers since 1991. He also directs the McGill University Chamber Singers as well as VivaVoce, a professional vocal ensemble he founded in 1998. In 2006, VivaVoce will record a CD entitled 'Magnificats' by Pierre de la Rue (Naxos).

Peter Schubert studied conducting with Nadia Boulanger, Helmuth Rilling,

Jacques-Louis Monod and David Gilbert and has been assistant to Gregg Smith and Agnes Grossman. He has published an edition of Renaissance Noels as well as his own innovative arrangements of five popular Christmas carols with C.F. Peters.

Native of New York, Schubert holds a Ph.D. in musicology from Columbia University. Currently a Professor in the Department of Theory of the Schulich School of Music of McGill University, he is the author of two textbooks: Modal Counterpoint, Renaissance Style (Oxford University Press, 1999) and Baroque Counterpoint (Pearson Prentice Hall, 2006).

PETER SCHUBERT

Peter Schubert est directeur artistique des Chanteurs d'Orphée depuis 1991. Il dirige également le Chœur de chambre de l'Université McGill ainsi que VivaVoce, un ensemble vocal professionnel qu'il a fondé à Montréal en 1998. En 2006, ce dernier enregistrera un disque des 'Magnificats' de Pierre de la Rue (Naxos).

Peter Schubert a étudié la direction d'orchestre avec Nadia Boulanger, Helmuth Rilling, Jacques-Louis Monod et David Gilbert et a été l'assistant de Gregg Smith et d'Agnes Grossman. Il a publié une édition de noëls de la Renaissance ainsi que cinq arrangements personnels de chants traditionnels de Noël (aux éditions C.F. Peters).

Détenteur d'un doctorat en musicologie de l'Université Columbia, Peter Schubert est professeur dans le département de théorie à l'École de musique Schulich de l'Université McGill. Il a publié deux manuels scolaires : 'Modal Counterpoint, Renaissance Style' et 'Baroque Counterpoint'.

Notes de programme

Les compositeurs romantiques allemands du XIXe siècle considéraient la musique comme le plus grand des arts en raison de sa capacité d'éveiller les sentiments et d'atteindre le sublime et le spirituel. Ils voyaient la spiritualité non seulement dans les rites religieux, mais aussi dans les beautés de la nature, le surnaturel et les contes et la musique du peuple, le « Volk ». Ce soir, nous allons explorer toutes ces facettes du romantisme dans la musique chorale de Mendelssohn, Liszt, Brahms et Schumann.

Le concert débute par des œuvres religieuses de Mendelssohn et Liszt. Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847) était le petit-fils du célèbre philosophe juif du Siècle des lumières, Moses Mendelssohn. Les parents du compositeur firent baptiser leurs enfants dans la religion protestante en 1816, lorsque Felix était âgé de sept ans; en 1822, ils se convertirent eux-mêmes au protestantisme et adjoignirent le patronyme « Bartholdy » à leur nom. Mendelssohn semble avoir embrassé le christianisme avec enthousiasme, en particulier en faisant renaitre l'oratorio et la cantate, genres musicaux principalement associés à Bach et Haendel. La première œuvre au programme, **Herr, nun lässest du**, met en musique la traduction allemande du psaume Nunc dimittis (Maintenant laisse partir en paix ton serviteur) que l'on chante aux vêpres dans la tradition anglicane et dont le texte reprend les paroles de Siméon telles qu'elles sont rapportées dans l'évangile selon saint Luc (II, 25-30). L'Esprit-Saint promet à Siméon qu'il ne mourra pas avant d'avoir vu le Seigneur. Quand l'enfant Jésus est amené au Temple, Siméon « le prend dans ses bras et bénit le Seigneur en disant : "Maintenant laisse partir en paix ton serviteur, Seigneur, selon ta parole, car mes yeux ont vu ton salut." » La pièce est une fugue traditionnelle dans le style de Bach ou de Haendel : les voix entament l'une après l'autre une mélodie écrite sur les mots « Herr, nun lässest du ». C'est seulement à la fin que la pièce passe à une texture plus simple, avec la doxologie « Gloire soit au Père... » dont les choristes récitent le texte tous ensemble et dont l'Amen final se caractérise par une descente intense vers le registre grave dans toutes les voix. Mendelssohn, qui mourut à l'âge de 38 ans, peu après le décès de sa sœur bien-aimée Fanny, composa cette pièce durant la dernière année de sa courte vie, ce qui en fait un requiem approprié pour cette figure marquante de la musique allemande.

Franz Liszt (1811-1886) naquit à peine deux ans après Mendelssohn, mais vécut jusqu'à l'âge de 75 ans et fit donc partie à la fois du début et de la fin de la période romantique. Bien qu'il soit né en Hongrie, sa mère était autrichienne et il grandit dans la langue allemande; encore enfant, il étudia le piano avec Czerny et le contrepoint avec Salieri à Vienne. Il devint ainsi le plus grand pianiste virtuose du siècle, un compositeur de premier plan ainsi qu'un chef d'orchestre réputé. Comme il sied à un compositeur romantique, Liszt eût une vie amoureuse turbulente, dont des liaisons passionnées avec deux femmes mariées. La première, la comtesse Marie d'Agoult, plus âgée que lui et célèbre dans les salons de Paris, lui donna trois enfants. La seconde, la princesse polonaise Caroline von

NOTES DE PROGRAMME

Sayn-Wittgenstein, tenta désespérément de faire dissoudre son mariage de convenance afin de pouvoir épouser Liszt. Soutenu par le tsar, son mari refusa, et elle fut bannie de Russie. Elle partit alors pour Rome et, après dix-huit mois de litige, obtint du pape la dissolution de son mariage. Liszt venait d'arriver à Rome pour le mariage quand une catastrophe se produisit. Au dernier moment, un émissaire du Vatican se présenta à l'église et annula la cérémonie. En effet, un dignitaire ecclésiastique avait un frère marié à la fille de la princesse Caroline, Marie; et parce que Marie risquait de perdre toute sa fortune si le mariage de Caroline était dissous, il avait intrigué pour faire invalider la dissolution. Caroline abandonna finalement son combat pour épouser Liszt.

Liszt se retrouvait maintenant seul à Rome à l'approche de la cinquantaine. Le mariage manqué fut seulement le premier d'une série de problèmes familiaux, qui inclurent la mort d'un enfant et la brouille avec sa fille Cosima, qui avait alors une liaison avec Wagner. Liszt se tourna vers l'Église, reçut les ordres mineurs (d'où son qualificatif d'« Abbé Liszt »), passa deux ans dans un monastère à l'extérieur de Rome et étudia le chant grégorien ainsi que la musique sacrée de la Renaissance. Il devint un proche du pape Pie IX, qui l'appela « mon cher Palestrina » et qu'il accompagnait lorsqu'il chantait des airs d'opéra de Bellini.

Ce fut durant sa période romaine (1859-1864) que Liszt écrivit la *Missa Choralis* pour chœur et orgue. Cette œuvre est un amalgame unique de l'extravagant langage harmonique romantique et de références au chant grégorien et à la polyphonie de la Renaissance. Le début repose sur la technique de la paraphrase psalmodique qui était employée à la Renaissance : Liszt prend une mélodie de kyrie bien connue, a met en rythme, puis la traite en imitation en amenant les voix les unes après les autres avec la même mélodie mais dans différents tons. Son utilisation de la texture polyphonique complexe ne dure jamais longtemps, cependant : après un certain temps, il passe à des textures déclamatoires ou à des mélodies avec accompagnement. Le Gloria commence par un grand cri de ralliement qui s'élève sous la forme d'un accord parfait arpégé suivi d'un intervalle d'un ton; la mélodie revient à la fin du mouvement sur les mots « Cum sancto spiritu » juste avant l'Amen triomphant. Le Credo commence par la psalmodie standard chantée à l'unisson par le chœur en entier et inchangée sauf pour le fait qu'elle est écrite à trois temps. Aux mots « Crucifixus etiam pro nobis » (Il a été crucifié pour nous), Liszt introduit des phrases chromatiques descendantes dans la voix de soprano seulement pour représenter la mort du Christ. Aux mots « Et resurrexit » (Il ressuscita), Liszt ramène la psalmodie du début, enjolivée d'un nouveau rythme pointé. Le texte du Sanctus est le chant des anges entourant le trône de Dieu : Liszt fait lentement disparaître le chœur pour ne conserver à la fin que deux sopranos solos chantant dans un registre très aigu, comme si la vision fugitive du Paradis s'éloignait de nous. Dans la section finale de l'Agnus Dei, Liszt ramène la mélodie du début du Kyrie sur les mots « Dona nobis pacem » (Donne-nous la paix). La palette de caractères de cette œuvre, où alternent le sublime, le tragique et le triomphant, reflète peut-être en partie le conflit intérieur qu'a vécu Liszt pendant cette période de sa vie.

6

NOTES DE PROGRAMME

NOTES DE PROGRAMME

Johannes Brahms (1833-1897) appartenait à la génération qui suivait celle de Liszt et de Mendelssohn. À l'âge de vingt ans, il rencontra Robert Schumann et sa femme Clara, et celui-ci devint son fervent défenseur. Quand Schumann souffrit de dépression nerveuse et fut interné en 1854, Brahms déménagea à Düsseldorf pour aider Clara entre autres à prendre soin de sa famille et à tenir son ménage. Il tomba amoureux de Clara, mais il semble qu'ils aient décidé de ne pas entreprendre de relation sérieuse. Bien qu'il ait été incontestablement romantique dans son langage musical et sa vision de la vie, Brahms se vouait aussi à l'étude de la musique ancienne, en particulier de la polyphonie de la Renaissance et de la musique de Bach. Sa passion pour le répertoire choral ancien peut expliquer, du moins en partie, son intérêt de toujours pour la composition d'œuvres chorales. Il avait aussi une prédilection pour la musique et la poésie folkloriques. Les chansons interprétées ce soir rassemblent tous ces éléments. **Der bucklichte Fiedler** est un conte populaire allemand sur un « violoneux bossu ». À son retour d'une fête, celui-ci rencontre un groupe de belles femmes qui festoient. L'une d'elles lui promet de le récompenser s'il joue une jolie danse (« feinen Tanz »), « car ce soir nous célébrons la nuit de Walpurgis! » La nuit de Walpurgis, qui tombait la veille du 1er mai, sorcières et sorciers se réunissaient, allumaient des feux de joie et dansaient afin d'éloigner la neige. Aux mots « Walpurgis Nacht », Brahms introduit une modulation étonnante : nous comprenons que nous sommes en présence du surnaturel. Ensuite, le violoneux commence à jouer : les ténors et les basses entament un bourdon sur les notes des deux cordes les plus graves du violon, et les voix supérieures viennent s'y ajouter sur les notes dissonantes des deux cordes les plus aiguës, le tout en une mélodie dansante à trois temps. À la fin de cette courte danse, la sorcière le récompense en lui enlevant sa bosse et en lui disant : « Va maintenant, n'importe quelle jeune fille te prendra sur-le-champ! »

Tiré d'une collection de poèmes populaires serbes, le texte de **Das Mädchen** raconte l'histoire d'une jeune fille qui voit le reflet de son visage (« Anflitz ») dans le flanc d'une montagne. Une soprano solo représente la voix de la jeune fille, qui dit à son visage : « Si je savais qu'un vieil homme devait t'embrasser, je te laverais avec de l'armoise pour que tu sois amer quand le vieil homme t'embrasserait; mais si je savais qu'un jeune homme devait t'embrasser, je te laverais dans de l'eau de rose pour que tu sois parfumé quand le jeune homme t'embrasserait. » La première moitié de la chanson est écrite en mode mineur, mais la seconde moitié passe au mode majeur quand la jeune fille imagine le jeune homme en train de l'embrasser.

7

O süßer Mai (Ô doux mai) met en musique une miniature romantique dans laquelle le narrateur malheureux explique qu'il ne peut regarder les beautés du printemps. Le contraste entre son état d'esprit et ce qui l'entoure est représenté par la texture de la musique : tandis que les trois voix inférieures chantent le texte ensemble, la voix supérieure commence toujours en retard et reste un peu désynchronisée tout au long de la pièce. La musique du début est reprise au commencement du dernier couplet du poème : « Ô doux mai, délivre-moi, comme un chant le long de la haie sombre. » À la fin, toutes les voix montent doucement et l'on peut imaginer l'esprit du poète s'élevant vers le ciel comme le chant d'un oiseau.

Robert Schumann (1810-1856) était un ami intime à la fois de Mendelssohn et de Brahms. Il était journaliste en plus d'être compositeur, et sa musique fut souvent inspirée par la littérature romantique. Il est particulièrement célèbre pour ses cycles de chansons et de pièces pour piano, mais il composa aussi des œuvres chorales. Le texte de **Sommerlied** est un poème de Friedrich Rückert (1788-1866), l'un des poètes les plus importants de l'époque romantique. Les trois premières strophes (chantées sur la même musique) comparent la fin du printemps à la fin de l'amour. Le poème est fait de vers très courts, et Schumann répond à ce modèle avec de très courtes phrases musicales, séparées par des silences. Dans le dernier couplet, le narrateur demande au rossignol (Nachtigall) de le conduire au tombeau (Grab). Ici, Schumann ramène la musique au début, mais la ralentit et ajoute chez les sopranos une descente chromatique qui représente le désir de mourir du narrateur.

Le texte de **Romanze vom Gänsebuben** (Romanse du gardien d'oies) est tiré d'un poème populaire espagnol. Le refrain, chanté par l'ensemble du chœur, est le cri du gardien d'oies : « Aide-moi, Dieu, comme les oies s'envolent, aide-moi, Dieu, comme elles s'envolent toutes! » Les couplets sont chantés par un quatuor de solistes. Le premier raconte que Cimocho, un gardien d'oies désolé, est en train de surveiller son troupeau quand soudain les oies s'envolent. Dans le deuxième, Cimocho aimerait que son chagrin s'envole comme les oies et fait des reproches à sa bien-aimée infidèle, Bartolilla. Le troisième couplet explique que Bartolilla s'est envolée avec un autre amoureux, tout comme les oies! Le gardien d'oies affligé est un peu ridicule et la musique de Schumann, quelque peu pompeuse, rend parfaitement l'ironie de la situation.

Mendelssohn écrit de la musique chorale toute sa vie et, dans quelques cas, spécifia que les chansons devaient être interprétées au grand air, peut-être dans le but de rapprocher encore davantage la musique de la nature. Dans ces chansons, Mendelssohn établit des parallèles entre le paysage intérieur du poète et le paysage extérieur des saisons qui passent; sa stratégie préférée consiste à débiter par une complainte en

NOTES DE PROGRAMME

NOTES DE PROGRAMME

et à amener pour finir une vision plus positive de la vie dans le mode majeur. **Hirtenlied** (Chant du berger) décrit ainsi en mode mineur comme le monde est petit en hiver, quand les gens sont entassés dans leurs huttes surpeuplées et que le berger peut à peine voir sa bien-aimée par la fenêtre. La seconde moitié de pièce adopte le mode majeur pour décrire comme le monde grand en été, quand le berger se tient au sommet de la montagne avec sa bien-aimée dans les bras.

Les **Drei Volkslieder** (Trois chants folkloriques) mettent en musique un groupe de poèmes pseudo-folklorique Heinrich Heine, qui s'assemblent pour former un récit complet. Dans le premier, *Entflieh mit mir* (Fuis avec moi), le narrateur pri sa bien-aimée de fuir avec lui. Si elle part avec lui vers des terres éloignées, son cœur à lui deviendra pour elle patrie et foyer; si elle reste avec sa famille, son foyer deviendra terre étrangère. Dans le deuxième poème, *Es fiel ein Rief* (Un gel tomba), nous entendons ce qui arrive au couple en question. Mendelssohn passe du mode majeur au mode mineur pour faire un parallèle entre les fleurs tuées par le gel au printemps et l'amour condamné qui finit par la mort du couple. Dans le dernier poème *Auf ihrem Grab* (Sur leur tombe), le couple est enterré sous un tilleul; deux nouveaux amoureux s'assoient à cet endroit et se demandent pourquoi ils pleurent. Mendelssohn revient ici au mode majeur, comme pour célébrer la vie nouvelle (l'arbre, le oiseau chantant dans l'arbre) et le nouvel amour; mais maintenant, l'espoir et la vie sont temis par le chagrin du passé

Herbstlied (Chant d'automne) commence avec les vents froids de l'automne où « les derniers soupirs de la Nature agonisante frémissent à travers le bocage flétri... demandant : "Ton cœur a-t-il trouvé le bonheur?" » Le poème original de Nikolaus Lenau se termine dans le même esprit : « Chaque anr inexorablement, les feuilles et les espoirs s'étiolent. » Mais Mendelssohn modifie la ligne finale afin d'en transformer le message : « Chaque année voit naître un nouveau feuillage comme un nouvel espoir ». Il peut ainsi passer au mode majeur créer une joyeuse section finale. La dernière chanson au programme, **Jagdlied** (Chant de chasse), évoque les images et les sons de la chasse. Le soleil brille sur la vallée brumeuse, le c résonne (Mendelssohn l'intègre dans la musique), les chevaux hennissent. La chasse traverse le paysage, s'éloignant de plus en plus (« immer weiter und weiter »), le narrateur appelle sa bien-aimée, « O Lieb, o Liebe », et nous apprenons que la chasse est aussi une métaphore pour l'amour. Une fois encore, Mendelssohn passe au mode majeur pour la section finale. « Erquickliche Fris » (Fraîcheur revigorante), tandis que l'amoureux se réjouit de l'excitation de la poursuite, où « les plumes flottent au vent et le cœur bat en toute liberté ».

Program Notes

German Romantic composers of the nineteenth century viewed music as the greatest of the arts because of its ability to awaken the emotions and to reach toward the sublime and the spiritual. Romantic composers found spirituality in the church, in the beauties of nature, in the supernatural, and in the tales and music of the simple people, the "Volk." Tonight we will explore all these aspects of Romanticism in the choral music of Mendelssohn, Liszt, Brahms, and Schumann.

The concert begins with church music by Mendelssohn and Liszt. Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847) was the grandson of the prominent Jewish philosopher of the Enlightenment, Moses Mendelssohn. The composer's parents had their children baptized as Protestants in 1816, when Felix was 7; the parents converted to Protestantism in 1822, and added "Bartholdy" to their name at that time. Felix seems to have embraced Christianity enthusiastically, especially in his revival of the oratorio and the cantata, genres associated primarily with Handel and Bach. The first piece on the program, **Her, nun l sstest du**, is a setting of the German translation of the *Nunc dimittis* ("Now let your servant depart in peace") sung in the evening service. The text gives the words of Simeon, as recounted in Luke 2, 25-30. The Holy Spirit promised Simeon that he would not die until he had seen the Lord. When the infant Jesus was brought into the temple, Simeon "took him into his arms and blessed the Lord, saying 'Now let your servant depart in peace, O Lord, according to your word, for mine eyes have seen your salvation.'" The piece is an old-fashioned fugue in the style of Bach or Handel: the voices enter one at a time with a tune set to the opening words ("Herr, nun l sstest du"). Only at the very end, with the Doxology, "Glory be to the Father..." does the piece use a simpler texture, where the whole choir recites the text together, ending with a poignant descent into a low range in all voices for the final Amen. This piece was written in the last year of Mendelssohn's brief life (he died at the age of 38, not long after the death of his beloved sister Fanny), and makes a fitting requiem for one of the leading figures in German music.

Franz Liszt (1811-1886) was born just two years after Mendelssohn, but lived to 75, and thus partook in both early and late nineteenth-century Romanticism. He was born in Hungary, but his mother was Austrian, and he grew up speaking German; he studied piano with Czerny and counterpoint with Salieri in Vienna while still a child. He went on to become the greatest piano virtuoso of the century, as well as a leading composer and conductor. As befits a Romantic composer, Liszt had a turbulent love life, including passionate affairs with two married women. The first was with an older woman prominent in the Parisian salon scene, the Countess Marie d'Agoult. The second was with the Polish princess Carolyne von

PROGRAM NOTES

Sayn-Wittgenstein, who tried desperately to get her arranged marriage annulled so that she could marry Liszt. Her husband, with the support of the Tsar, refused, and she was exiled from Russia. Finally she went to Rome, and after 18 months of litigation the pope granted her an annulment. Liszt had just arrived in Rome for the marriage, when disaster struck. At the last moment an emissary from the Vatican arrived at the church and called off the wedding. Another church official had a brother married to Princess Carolyne's daughter Marie; because Marie could lose her fortune if Carolyne's marriage was annulled, he had connived to overturn the annulment. Carolyne finally gave up her fight to marry Liszt.

Liszt now found himself alone in Rome as he approached 50. The failed marriage was only the first of a series of family troubles, including the death of a child and estrangement from his daughter Cosima, who was having an affair with Wagner. He turned to the church, took minor orders (henceforth he was Abbé Liszt), spent two years in a monastery outside Rome, and studied Gregorian chant and Renaissance sacred music. He became close to Pope Pius IX (who called him "my dear Palestrina") and was known to accompany the music-loving pope as he sang arias from Bellini operas.

It was during his Roman period (1859-64) that Liszt wrote the **Missa Choralis** for choir and organ. The work is a unique combination of extravagant Romantic harmonic language with references to Gregorian chant and Renaissance polyphony. The opening uses the Renaissance technique of "chant paraphrase": Liszt takes a well-known Kyrie melody, rhythmicizes it, and then treats it in imitation, bringing in the voices one at a time with the same tune at different pitch levels. He never sticks with the complex polyphonic texture for long, however: after a while he moves to declamatory textures or melody and accompaniment. The Gloria begins with a grand rallying cry, rising through a triad and then another step; the tune comes back at the very end of the movement with the words "Cum sancto spiritu" just before the triumphant Amen. The Credo begins with the standard chant melody sung in unison by the entire chorus, unaltered except for the fact that it is notated in triple meter. At "Crucifixus etiam pro nobis" ("he was also crucified for us") he introduces descending chromatic lines for the sopranos alone to represent the death of Christ. At "Et resurrexit" ("and he was resurrected") Liszt brings back the opening chant tune, enlivened with a new dotted rhythm. The Sanctus text is the song of the angels around the throne of God – at the end Liszt has the choir fade out, ending with two solo sopranos near the top of their range, as if we are receding from a glimpse of Paradise. In the final section of the Agnus Dei Liszt brings back the tune from the opening of the Kyrie for the words *Dona nobis pacem* (Give us peace). The range of moods in this work – alternately sublime, tragic, and triumphant – perhaps reflects some of Liszt's own emotional turmoil during this period.

Johannes Brahms (1833-1897) was a generation younger than Mendelssohn and Liszt. He met Robert Schumann and his wife Clara when he was 20, and Schumann became a fervent advocate for the young composer. When Schumann had a nervous breakdown and entered a sanatorium in 1854, Brahms moved to Asselndorf to help Clara with the care of her family, the running of the household and business dealings. He fell in love with Clara, but they seem to have decided not to pursue a romantic relationship. Brahms' style is decidedly Romantic in his musical language and in his outlook on life, was a dedicated student of earlier music, especially Renaissance polyphony and the music of Bach. His interest in these earlier choral repertoires may have been a reason for his own lifelong interest in the composition of choral music. He also had a special fondness for folk music and folk poetry.

The songs we perform tonight bring together all these elements. **Der bucklichte Fiedler** is a German folk tale of a lurch-backed fiddler." On his way home from a party he came upon a group of beautiful women feasting. One of them offers to reward him if he will play a "feinen Tanz" -- "for we celebrate Walpurgis Nacht tonight!" Walpurgis night is the eve of May day, when bonfires are lit and witches gather to dance the snow away. At "Walpurgis Nacht" Brahms introduces a shocking modulation: we realize that we are in the presence of the supernatural. Then the fiddler begins to play -- the tenors and basses enter with a drone on the pitches of the two lowest strings of the violin, and the upper voices come in on the dissonant pitches of the two upper strings, then move to a lively triple-meter dance tune. At the end of this brief dance the witch rewards him by removing his hump, telling him "Go forth now, any maiden would take you on the spot!"

The text of **Das Mädchen** comes from a collection of Serbian folk poetry. It tells the story of "the maiden" who sees her face ("Anflitz") reflected in the side of a mountain. A soprano solo presents the voice of the maiden, who says to her face: "If I knew that you would be kissed by an old man, I would wash you with yewwood, so that you would be bitter when the old man kissed you; if I knew that a young man would kiss you, I would wash you in rose water, so that you would smell sweet when the young man kissed you." The first half of the song is in the minor mode; but it switches to major for the second half, when she imagines the young man kissing her.

O süßer Mai (O sweet May) is a setting of a Romantic miniature in which the unhappy speaker describes how he cannot look at the beauties of the season. This contrast is represented in the texture: while the lower three voices sing their text together, an upper voice is always enters late, and

remains a little out of synch. The opening music returns for the beginning of the last couplet of the poem: "O sweet May, release me, like a song along the dark hedge." As all the voices rise very quietly at the very end we can imagine the poet's spirit rising into heaven like the song of the bird.

Robert Schumann (1810-1856) was close friends with both Mendelssohn and Brahms. He was a journalist as well as a composer, and his music was often inspired by Romantic literature. He is especially famous for his song cycles and piano cycles, but he also wrote choral music. The text of **Sommerlied** is a setting of a poem by Friedrich Rückert (1788-1866), a leading Romantic poet. The first three stanzas (sung to the same music) compare the end of spring with the end of love. The poem has very short lines, and Schumann responds to this with very short musical phrases, separated by rests. In the last verse the speaker calls on the "Nachtigall" (nightingale) to carry him down into the "Grab" (grave). Here he brings back the opening music, but slows it down, and adds a chromatic descent in the sopranos to represent the speaker's longing for death.

The text of the **Romanze vom Gänsebuben** (Romance of the Goose Boy) is derived from a Spanish folk poem. The refrain, sung by the whole chorus, is the cry of the Gooseherd: "Help me, God, how the geese fly, help me, God, how they all fly!" The verses are sung by a solo quartet. The first tells how Cimoch, a sorrowing gooseherd, is watching his flock, and they suddenly fly away. In the second he wishes his grief could fly away like the geese, and reproaches his false beloved Bartollilla. The third verse says that Bartollilla flew away after someone else, just like the geese! The lamenting gooseherd is slightly ridiculous; Schumann's slightly pompous music captures the irony perfectly.

Mendelssohn wrote choral music throughout his life, and in several cases he specified that the songs were to be sung outside in the fresh air, perhaps in order to bring music even closer to nature. In these songs Mendelssohn makes parallels between the inner landscape of the poet, and the outer landscape of the changing seasons; his favourite strategy is to begin with a sad minor lament and end with a more positive view of life in the major mode. **Hitenlied** (Shepherd's Song) begins with a minor mode description of how small the world is during the winter, when the people are packed into their crowded huts and he can barely see his beloved through the window. He switches to major for the second half ("O Sommer"), describing how the world is wide in the summer time, when he stands on the top of the mountain with his beloved in his arms.

PROGRAM NOTES

PROGRAM NOTES

PROGRAM NOTES

The **Drei Volkslieder** (Three Folksongs) set a group of three pseudo-folk poems by Heine, which combine to make a complete narrative. In the first (Entflieh mit mir; Flee with me) the speaker urges his beloved to flee with him. If she goes with him to distant lands, he says, his heart will be her fatherland and home; if she stays with her family her home will be a foreign land. In the second (Es fiel ein Rief; There fell a frost) we hear what happens to the couple. Mendelssohn switches from major to minor for a parallel between flowers killed by a spring frost and the blighted love that ends with the death of the eloping couple. In the third (Auf ihrem Grab; Over their Grave) the couple are buried beneath a linden tree, and a new couple sits there and wonders why they weep. Mendelssohn returns to major here, as if to call up new life (the tree, the birds singing in the tree) and new love; but now new hope and life are coloured by past grief.

Herbstlied (Fall Song) begins with the cold winds of autumn, in which "Nature's dying sighs shudder through the decaying grove.... asking 'Has your heart found happiness?'" The original poem, by Nikolaus Lenau, ends in the same vein: "Every year brings withered leaves and withered hopes." But Mendelssohn changes the final line, transforming the message: "Every year brings new leaves like new hopes." This allows him to change to the major mode for a joyous final section. The final song on the program, **Jagdlied** (Hunting Song) evokes the sights and sounds of the hunt. The sun glints on the misty valley, the horn resounds (Mendelssohn writes it into the music), the horses neigh. The hunt moves from dark to light, further and further – the speaker calls out to his beloved, "O Lieb, o Liebe" and we know the hunt is also a metaphor for love. Once again Mendelssohn switches into the major mode for the final section, "Erquickliche Frische." ("Invigorating freshness"), as the lover rejoices in the excitement of the chase, when "the plumes flutter aloft, and the heart beats freely."

If you have a special talent and time to offer to our choir, or if you would like to make a donation please contact Mike Vanier at (514) 577-9292 or write to us at the following address. An income tax receipt will be issued for any donation of \$10.00 or more.

If you would like to be notified by e-mail of upcoming concerts, please go to: <http://orpheusmontreal.org/contact.htm> to subscribe to our announcements list.

The Orpheus Singers
5764 Monkland Ave., suite 307
Montreal, QC H4A 1E9

Si vous désirez faire un don ou mettre vos compétences au service des Chanteurs d'Orphée, veuillez communiquer avec Mike Vanier au (514) 577-9292 ou nous écrire à l'adresse ci-dessous. Un reçu pour fin d'impôt sera émis pour tout don de 10 \$ ou plus.

Si vous désirez recevoir de l'information sur nos futurs concerts par courriel, vous pouvez vous abonner à notre liste d'annonces à : <http://orpheusmontreal.org/coordonnees-fr.htm>

Les Chanteurs d'Orphée
5764, av. Monkland, suite 307
Montréal (Québec) H4A 1E9